

Kunsten at destillere en katastrofe

- en dramaturgisk læsning af Pornography af Simon Stephens

Af Sandra Theresa Buch

Udfordringerne ved at dramatisere virkelighedens katastrofer

Udfordringerne ved at bearbejde virkelighedens katastrofer til scenen er mange. Da kunstnerisk leder af engelske Headlong Theatre, Rupert Goold, tog initiativ til projektet *Decade*, en mosaik af tyve dokumentariske og fiktive teatertekster skrevet i respons på tiåret for 9/11, var det bl.a. med ambitionen om at takle katastrofen direkte og undgå at gøre den til bagtæppe for fiktive fortællinger om alt muligt andet¹. At den endelige teaterproduktion ikke stod mål med projektets potentiale, gør ikke Rupert Goolds ambition mindre interessant, da den vidner om en af de mange dramaturgiske udfordringer ved at dramatisere virkelighedens katastrofer.

Hvad end de dramaturgiske og kunstneriske udfordringer er, har det ikke de sidste par år afholdt Britisk teater fra at tage livtag med nogle af samtidens store katastrofiske emner. Udover *Decade* (National Theatre, 2011) om 9/11, tænker jeg her på forestillinger som *A Thousand Stars Explode In The Sky* (Lyric Hammersmith, 2010) om universets og jordklodens endeligt, *Greenland* (National Theatre, 2011) om de globale klimaforandringer og *Earthquakes In London* (National Theatre, 2010), ligeledes om klimaforandringerne. Produktionerne har været ambitiøse og leget med episke formater eller informative og dokumentariske strategier, men de har ikke overvældende succesfulde. Et britisk teaterstykke, som imidlertid har haft succes med sin bearbejdning af en virkelig katastrofe til scenen, og som her fem

år efter dets premiere fortsat sættes op², er *Pornography* af den prisbelønnede dramatiker Simon Stephens. Stykket er en respons på terroristangrebet 7/7, som fandt sted i London i 2005. Artiklen her vil se nærmere på denne tekst og de strategier, hvormed den virkelige katastrofe er dramatiseret.

Pornography

D. 7 juli 2005 oplevede England det største terrorangreb nogensinde. 52 mennesker mistede livet, da fire unge britiske selvmordsbombere med fundamentalistisk islamistisk tilknytning sprængte sig selv i luften i en række tog og busser i hjertet af London. Terrorangrebet sendte en bølge af hidtil ukendt Islamofobi igennem befolkningen og satte religion, Islam og Al-Qa'eda på mediernes dagsorden. To år senere på Deutsches Schauspielhauses Hamburg åbnede en dramatisk respons på begivenheden i form af stykket *Pornography*. Øjensynligt på grund af stykkets ømtålige og svært salgbare emne i en overvejende kommerciel teaterkultur havde Simon Stephens ikke haft held med at finde en engelsk producent til det, og stykket fandt i stedet vej til Tyskland. Et år senere fandt det dog sin vej tilbage til Storbritannien - i første omgang til Skotland, hvor det blev tildelt Critics' Awards for Theatre in Scotland Best New Play 2008. Et halvt år senere kom det omsider til London, hvor det blev modtaget med moderat begejstring. Særligt vakte det opsigt, at stykket ikke beskæftiger sig med Islam, religion og Al-Quaeda med derimod søger katastrofens forklaring i vores vestlige, konsum-drevne og dehumaniserede samfund.

1) Interview med Rupert Goold i artiklen *Staging 9/11 as an art form*, London Evening Standard, 02 september 2011

2) Teater kompagni Waking Exploits bringer stykket på landsturné i Wales fra april 2012

Den gestus at udfordre den almene opfattelse af tragedien med en alternativ forståelse af den og således bidrage med noget nyt til den kollektive bearbejdning af tragedien er en afgørende og grundlæggende kvalitet ved stykket. Hvordan denne gestus kommer i stand rent dramaturgisk, vil jeg se på i det følgende.

Det marginaliserede terrorangreb

Det er et karakteristisk træk ved teksten at selve katastrofen er placeret i den absolutte periferi af det fiktive univers. Vi oplever aldrig det konkrete bombeangreb på scenen. Det finder derimod sted off-stage eller imellem scenerne. Dette er på sin vis et klassisk greb, der går tilbage til den antikke græske tragedie, og der er således ikke noget videre bemærkelsesværdigt ved det. Det, som imidlertid vækker opsigt, er, at terrorangrebet heller aldrig får nogen betydning for handlingens eller karakterernes udvikling: I fem ud af stykkets i alt syv sideordnede og helt separate scenarier kan katastrofen i princippet stryges uden videre konsekvenser for handlingen på scenen. Der er således tale om en udpræget marginalisering af den konkrete katastrofe på tekstens narrative niveau. Med dette greb kunne man umiddelbart fristes til at anklage Simon Stephens for netop at gøre det, som Rupert Goold taler imod; nemlig at reducere katastrofen til bagtæppe for fiktive fortællinger om alt muligt andet. Dette er imidlertid ikke tilfældet, hvilket forhåbentligt vil stå klart ved slutningen af denne artikel. Men først et kort blik på tekstens syv dele og struktur.

Teksten består af seks separate historier og en afsluttende opremsning af nekrologer over de 52 mennesker, som mistede livet ved angrebet. Flere af tekstens dele afsluttes med billeder af helvede efterfulgt af stilhed³. De seks separate historier udspiller sig i London i de syv faktiske

sommerdage op til terrorbombningerne d. 7. juli 2005⁴. De individuelle handlingsforløb er meget forskellige; den unge mor, der savner at blive kærtegnet af sin mand, set som et menneske af sin chef, og som i en blanding af fremmedgjorthed og frydefuld hævn saboterer chefens største forretningssatsning; den socialt belastede og utilpassede teenager, der i et sjældent moment af optimisme stalker sin lærerinde, men afvises og overvældes af voldsomme aggressioner; søsteren og broderen, som i et uerkendt behov for menneskelig nærhed finder sammen i et seksuelt forhold over et par dage, indtil skylden melder sig, og de skilles mere adskilte end da de mødes; den ældre, fraskilte universitetslektor, der tillader sig at forgribe sig på en tidligere kvindelig studerende, da hun opsøger ham for at høre om muligheden for et job på universitet; den unge familiefar, der med en blanding af afsky og kølig distance til menneskene omkring sig en tidlig morgen tager fra Manchester til London med rygsækken ladet med sprængfarligt stof; og endelig den ældre, ensomme enke, der tilfredsstillt et uerkendt behov for omgang med mennesker med pornofilm, og som i et impulsivt, akavet og ubevidst forsøg på menneskelig kontakt ringer på hos en fremmed, men ironisk nok belønnes med et grillet kyllingelår over dørtærsklen.

Som det fremgår flettes tekstens seks fortællinger på intet tidspunkt sammen til et fælles narrativ, ligesom katastrofen heller aldrig griber ind i fortællingernes handlingsgange, men derimod lever et adskilt liv i periferien af deres liv. Med denne atomiserede struktur kommunikerer der et centralt tema, nemlig usammenhæng og isolation, men rent teknisk gør denne atomiserede struktur også noget ved publikum; den inviterer dem til dels at søge meningen mellem de separate historier, samt til at søge sammenhængen mellem historierne og

3) Det er en af tekstens tilbagevendende konventioner af afslutte en del med følgende regibemærkning; *Images of hell. They are silent.* I alt optræder dette brud seks gange i teksten (Pornography, Methuen Drama, 2008. p.3, p.9, p.18, p.37, p.63).

4) Af faktiske begivenheder inkluderer teksten den offentlige optimisme over Live 8 koncerterne, euforien over udnævnelsen af London som vært for Olympiaden i 2012 og terrorangrebene.

katastrofen. I det følgende vil jeg se nærmere på nogle af de greb brugt i teksten til at skabe mening mellem dens dele og hjælpe publikum på vej i deres søgen efter sammenhæng.

De mange historier og det samlede billede

Med de syv separate scenarier har Simon Stephens skåret handlingens enhed i stykker, men han kompenserer for det og binder teksten sammen med en styrket tidens og stedets enhed. Alle historierne udfolder sig således mod en fælles socio-politisk kontekst; London i de syv dage op til katastrofen. Det omgivende samfunds tilstand indfanges bl.a. igennem en række intime monologer, hvor publikum uensurert oplever byen igennem en række af karakterernes øjne. Ofte er dette ikke noget kønt eller opmuntrende syn, som i følgende observation gjort af den unge familie far fra sin vinduesplads i toget

Disused Jet garage forecourts sit side by side with double driveways. Here there are food-makers and the food they make is chemical. It fattens the teenage and soaks up the pre-teen. Nine-year-old children all dazzled up in boob tubes and mini-skirts and spragly eyeliner as fat as little pigs stare out of the windows of family estate cars.

Med den styrkede tidens og stedets enhed peger teksten på, at meningen med de separate historier skal søges i det omgivende samfund og den fælles socio-politiske kontekst. Med London anno 2005 som fællesnævneren for de separate historier giver teksten mening som et kalejdoskopisk portræt af en storby bestående af isolerede individer; en by uden sammenhængskraft på et menneskeligt niveau kun holdt sammen af konsum. Men teksten insisterer imidlertid på at være mere og andet end moderne storbydramatik. Med endnu en fællesnævner i spil sikrer teksten nemlig at handle om terrorangbet. Denne anden samlende fællesnævner er

et motiv, som går igen i alle seks historier, og som består i *den grænseoverskridende handling*. Hver historie viser et individ, der under pres fra et uopfyldt og uartikuleret behov for menneskelig kontakt, begår en grænseoverskridende handling: Hos den unge mor er det at sabotere chefens forretningsprojekt; hos teenageren er det at stalke sin lærerinde; hos søskendeparret er det at gå i seng med hinanden; hos den ældre universitetslektor er det et seksuelt overgreb på en tidligere elev, og hos den unge familiefar er det den terrorhandling, at bruge sig selv til at sprænge et samfund i luften. Herefter sker der et vendepunkt i stykket, og den grænseoverskridende handling får et positivt fortegn. Den ensomme, menneskefjendske enkes grænseoverskridende handling består således i at banke på hos et fremmed menneske med henblik på menneskelig kontakt.

Af alle tekstens grænseoverskridende handlinger er den unge familie fars handling (at sprænge sig selv og 52 andre i luften) den mest katastrofiske og ultimative, og de andre kan ses som variationer over den. Som sådan synes teksten næsten at lege med den klassiske sonateform, hvor et motiv præsenteres, undersøges og i et utal af variationer udvikles til noget nær ukendeligt.

Med den grænseoverskridende handling som tekstens ekstra fællesnævner giver teksten nu også mening som katastrofe-dramatik; som en skildring af en atomiseret storby, der ude af stand til at give sine individer den sammenhængskraft og menneskelighed, de har brug for, fostrer individer, der begår desperate, katastrofiske handlinger. Dette bringer os ind til kernen af, hvordan Simon Stephens med teksten har taklet den virkelige katastrofe 7/7, hvilket vil følge i næste afsnit.

Fra det specifikke til det universelle

Den grænseoverskridende handling fungerer ikke kun som forenende motiv, men også som selve stykkets bærende idé, for med det står det klart, hvordan Simon Stephens har valgt

at bearbejde 7/7. Simon Stephens beskæftiger sig ikke med det virkelige terrorangreb som begivenhed, men derimod med det virkelige terrorangreb som handling. Det er netop i kraft af dette greb, at *Pornography* lykkes som dramatisk respons på 7/7; med teatrets tids- og refleksionsrum undersøger Simon Stephens i et utal af variationer de subtile sammenhænge mellem individ, samfund og den grænseoverskridende handling.

Som nævnt i begyndelsen bliver *Pornography* fortsat sat op. Ligeledes har det haft stor international interesse og er blevet opført i adskillige Europæiske lande her iblandt også Danmark. Med stykkets specifikke referencer til London anno 2005 kan dette umiddelbart forekomme besynderligt. At teksten formår at transcendere de specifikke referencer til sted og tid kan dels forklares med den grænseoverskridende handlings universelle appeal, og med det faktum at stykket indfanger storbyerfaringer, som er genkendelige på tværs af moderne kulturer. Det er imidlertid en anden kvalitet ved teksten, som jeg vil forklare tekstens transcendentale kvalitet med. Som tidligere nævnt oplever vi aldrig det konkrete terrorangreb på scenen. I stedet oplever vi med jævne mellemrum en visuel og scenisk metafor, nemlig de rasende billedsekvenser af helvede efterfulgt af stilhed. Simon Stephens synes således at have erstattet det specifikke terrorangreb med en universel metafor for helvede på jord. Med dette greb fortæller teksten ikke kun en specifik historie om 7/7, men formår også at fortælle en større historie om alle katastrofer affødt af vores vestlige, dehumaniserede levevis. Det er med dette greb, at teksten sikrer sig en universel appeal. Med disse briller på kan man sige, at *Pornography* er mere end et blot et Britisk state-of-the-nation stykke, sådan som det bl.a. klassificeres af teateranmelder Aleks Sierz⁵, og at det også

kvalificerer sig til at være et state-of-the-western-world stykke.

Med den grænseoverskridende handling som bærende ide og med transformeringen af det specifikke terrorangreb til generelle billeder af helvede på jord, har Simon Stephens på sin vis destilleret den virkelige katastrofe og udvundet det universelle og metaforiske af den. Set i det lys er det oplagt at vende tilbage til Rupert Goolds ambition og stille spørgsmålstegn ved den dramatiseringsstrategi at takle virkelighedens katastrofer direkte. Ser man på *Pornography* tyder meget i hvert fald på, at det skaber en tilfredsstillende teatralisk oplevelse, at gøre som Simon Stephens; destillere det universelle af den specifikke katastrofe og give publikum en historie, der er større end historien om den konkrete katastrofe.

5) P. XV. The Methuen Drama Book of Twenty-first Century British Plays edited and with an introduction by Aleks Sierz. Methuen, 2010